books
ND
653
B48
S56

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/nicolaesbercheme00sick

NICOLAES BERCHEM

EIN VORLÄUFER DES ROKOKO

INAUGURAL-DISSERTATION
EINGEREICHT DER
HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
DER UNIVERSITÄT KÖLN
ZUR ERLANGUNG
DER DOKTORWÜRDE
VON

DR. RER. POL. ILSE VON SICK
AUS BERLIN

ND
653
B48556

REFERENT PROF. A. E. BRINCKMANN

KÖLN 1929

LEBENSLAUF

Ich, Ilse von Sick, evangelisch-lutherischer Konfession, wurde am 10. 5. 1887 in Berlin als Tochter des verstorbenen Generals der Kavallerie Alfred von Sick und seiner Frau Wanda, geb. Gräfin Schlieben, geboren. In Berlin und Ulm a. d. D. besuchte ich das Lyzeum. 1917 studierte ich zwei Semester an der Handelshochschule in Köln und wurde auf Grund eines gut bestandenen Vorexamens 1918 immatrikuliert. 1921 bestand ich die Diplomprüfung für Sozialbeamte, 1922 promovierte ich an der Universität Köln zum Dr. rer. pol. Von da an beschäftigte ich mich mit dem Studium der Kunstwissenschaften und wurde in Köln bei der Philosophischen Fakultät immatrikuliert. Am 17. 12. 1927 fand in Köln die mündliche Doktorprüfung statt. Zu besonderem Dank verpflichtet bin ich Herrn Professor A. E. Brinckmann, dem ich auch die Anregung zu dieser Arbeit verdanke.

MIT GENEHMIGUNG
DER HOHEN FAKULTÄT KOMMT HIER NUR EIN TEIL DER GANZEN ARBEIT ZUM ABDRUCK / DAS VOLLSTÄNDIGE WERK ERSCHEINT IM DEUTSCHEN KUNSTVERLAG, BERLIN, ALS FÜNFTER BAND DER KUNSTWISSENSCHAFTLICHEN STUDIEN, VERMEHRT UM 32 LICHTDRUCKTAFELN

THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

DIE VORAUSSETZUNGEN SEINER KUNST

WER im 17. Jahrhundert in Haarlem als Sohn eines Malers das Licht der Welt erblickte, wurde hineingeboren in eine festumrissene künstlerische Tradition, der er sich nicht entziehen konnte. Auch Berchem ist nicht zu erklären ohne die Haarlemer Akademie, ohne den Stil, den sie entwickelt hat.

Für die meisten ist Nicolaes Berchem der italienisierende Landschaftsmaler mit bukolischer Staffage, die er in unendlichen Variationen wiederholt, mit einem Requisitenvorrat an Felsen, Bäumen und Ruinen, die er verschiebt wie die Kulissen auf dem Theater. Wer aber sein Oeuvre genauer betrachtet, wird erstaunt sein über die Vielseitigkeit seines Schaffens, über den Stilwillen, der darin offenbar wird, und über das Können, das dahintersteht.

Grundlegend für seine Kunst waren die Eindrücke, die ihm durch die Haarlemer Schule übermittelt wurden. Die sogenannte „Akademie" wurde 1583 von Mander, Goltzius und Cornelis Cornelisz gegründet. Der spiritus rector war Mander. Er kam aus Italien, und das mochte damals dasselbe bedeuten, wie wenn im 13. Jahrhundert der Baumeister des Kölner Doms aus Amiens kam, oder ein Landschaftsmaler im 19. Jahrhundert aus dem Örtchen Barbizon. Es gab ihm von vornherein das Übergewicht über die anderen. Goltzius war damals 25 Jahre alt, vor allem zeichnerisch begabt und schon ein bekannter Stecher. Der Jüngste dieser Dreigenossenschaft, Cornelis Cornelisz, hat die beiden anderen überlebt und ragte noch weit hinein ins 17. Jahrhundert, fast sagenhaft wie „der Alte vom Berge" in Haarlem thronend, als längst ein neues Künstlergeschlecht herangewachsen war.

Das, was Karel van Mander aus Italien brachte, war eine neue, starke Welle des Manierismus.

Viele Jahrzehnte lang hatten die Romanisten italienische Kunst in die Heimat getragen. Sie brachten das Evangelium von der Nachfolge der großen Cinquecento-Klassiker nach Hause. Kein Bild, kein Entwurf, die nicht auf Michelangelo oder Raffaello zurückgingen, besonders Raffaello scheint die Erfüllung aller Formsehnsucht.

Dann tritt neben den Romanismus der Manierismus. Die Anhänger dieser Richtung sahen auch die Antike durch das Medium der Hochrenaissance, aber sie waren Romanisten mit einer Art gotischer Unterströmung. In eigenartiger Reaktion auf die klassischen Tendenzen fangen die Linien an sich zu drehen und zu winden, wie beseelt von dem Willen, irgendwelche Schranken zu durchbrechen, irgendwelche Masse zu sprengen. Der Tiefenraum der Renaissance wird durch eine figurierte Bildfläche ersetzt, auch die menschliche Figur wird ornamentalen Gesetzen unterworfen.

Aus dieser Manier, alles Geschaute flächenhaft-dekorativ wiederzugeben, entwickelt sich ein Stil, und nordischen Ursprungs ist dieser Manierismus, dieser Drang zum Vertikalen, dieses Bedürfnis nach eigenwilligem phantastischem Ausleben der Form, das gleicherweise in der Gotik wie im Rokoko enthalten ist und weit zurückreicht über irische Buchmalerei in nordische Vorzeit hinein. Manierismus aus Geistigem erwachsen im Gegensatz zum sinnlich Wahrnehmbaren des Dreidimensionalen südlicher Formanschauung.

Schon vor Parmigianino waren die langen schlanken Gestalten des Franz Floris entstanden und durch Stiche in Italien verbreitet worden. Niederländer waren es, die die Hochrenaissance zuerst umgebogen haben in den manieristischen Stil. In Raffaellos ausgewogenem Künstlertum, wo Raum und Fläche sich die Waage halten, mochte die schwingende Melodie seiner Linie nordischem Empfinden verwandt erscheinen. So wurden auch Michelangelos plastische Gestalten wulstig-ornamental in die Fläche gezwungen, in Dürers „maniera tedesca".

In Rom begegnet van Mander dem Bartholomäus Spranger. Ein Deutscher, der unter italienischem Einfluß eine für sich eigene Art des Manierismus entwickelt hat. Parmigianino und Zucchi sind seine Vorbilder. Van Mander führt Spranger in Haarlem ein, und die Wirkung war eine außerordentliche. Kurze Zeit, nachdem Goltzius die von Mander mitgebrachten Zeichnungen des Spranger gesehen hat, sticht er nach ihnen. Jahrelang hat er fast nichts anderes getan und sich so von ihm beeinflussen lassen, daß auch er wie Spranger zeichnete.

Nun findet der Manierismus Parmigianino-Sprangerscher Prägung, der gegenüber dem älteren Manierismus eine abgeschliffene und elegantere Fortsetzung bildet, Eingang in Haarlem. Nicht nur die Notiz des Karel, daß er auf blauem Papier die Stiche seines Vorbilds kopiert habe, spricht dafür, sondern die Werke, und wenn man Sprangers lang ausgestreckte Körper betrachtet und mit dem eleganten Linienfluß schlanker Berchemscher Hirten vergleicht, so scheint man Beziehungen herstellen zu können, auch glaubt man den Weg nicht weit vom Herumbiegen eines Oberkörpers Sprangerscher Art zu den kontrapostisch knienden Hirtinnen des Nicolaes.

Auch in Utrecht hatte Spranger festen Fuß gefaßt. Durch J. Uijttewael und A. Bloemaert drückte er allen von dort ausgehenden Richtungen seinen Stempel auf, als Nordländer dem Norden das Kunstgut des Südens vermittelnd, wie es in ähnlicher Weise Elsheimer in der Landschaftsmalerei getan hat.

Dies ist der eine Weg, auf dem der Manierismus seinen Eingang in die Haarlemer Akademie fand. Der zweite ist ein anderer und soll hier unter dem besonderen Gesichtspunkt des Berchemschen Figurenstils betrachtet werden. Jedem Beobachter der Berchemschen Bilder wird sich

der Gedanke aufdrängen: sie sind irgendwie französisch. Der spätere Einfluß von Poussin kommt nur für das Landschaftliche in Betracht. Für den Figurenstil sind andere Einflüsse zu suchen. Vielleicht sind sie schon bei Berchems Lehrern vorhanden.

Es ist gesagt worden, daß in Fontainebleau die Synthese zwischen Parma und Rom vollzogen sei[1]). Wenn van Mander in Italien war, so ist Cornelis Cornelisz in Frankreich gewesen, und wie in Italien Rom, so war dort Fontainebleau die alles beherrschende Kunstzentrale. Rosso und Primaticcio schmückten im Auftrage Franz I. das Schloß mit Fresken. Aber nicht die Renaissance Raffaellos brachten sie nach Frankreich, sondern die durch seine Schüler abgewandelte, zu der noch ein Ingredienz kam, Parmigianino. Selbst wenn man nicht wüßte, daß Primaticcio Ende der dreißiger Jahre mit ihm in Italien zusammen war, so würden es seine langen, schlanken und biegsamen Gestalten in Fontainebleau verraten.

Nicht nur die stark restaurierten Fresken, auch Zeichnungen und Stiche der Zeit geben uns heute genügend Aufschluß über die Schöpfungen eines autokratischen Fürstenwillens, der mit diesem Auftrag eine neue stilbildende Richtung schuf.

Außer den Fresken entstanden auch Tafelbilder. Niccolo dell' Abbate malte das Märchen vom Glück und Leid des Amor und der Psyche. Vergleicht man Berchems Zeichnungen aus der Campagna mit diesen Darstellungen, so findet man bei den Figuren dasselbe Bestreben zur Angleichung an Parallellinien, sei es der Bildrahmen oder Berge und Bäume, denselben leicht bewegten graziösen Kontur, der ganz ornamental-flächenhaft empfunden ist.

Utrecht ist von Fontainebleau ebenso beeinflußt wie Haarlem, und manche Vergleiche lassen sich ziehen zwischen Cornelis Cornelisz, Goltzius und Bloemaert mit Primaticcio und Rosso[2]). Es sei auch an den Kindermord des Cornelis Cornelisz erinnert, dessen Bildschema auf Primaticcio zurückgeht, dieselbe Ellipse, die Berchem später auf seinem Reitergefecht im Haag verwendet, eine typische Kompositionsform des Manierismus.

So haben wir denn zum direkten Import italienischer Kunstformen den indirekten über Frankreich. Das italienische Schulgut durchsetzt mit der den Franzosen eigenen Eleganz und Grazie. Wohl waren es italienische Künstler, die hier arbeiteten, aber wie schon in der Schule von Avignon das französische Schönheitsideal gleichsam als genius loci fremdem Künstlertum seinen Stempel aufdrückte, so paßt sich auch hier italienisches Kunstgut französischem Stilwillen an. Das Preziöse, das Eckig-Spitzige im Kontur, das so seltsam rokokohaft anmutet, und in einer Zeichnung Primaticcios das 18. Jahrhundert ahnen läßt, ist französisch. Es ist diese Linie, die Berchem verfolgt, wenn er seinen italienischen Hirtenlandschaften diese Note nordischen, speziell französischen Manieristentums gibt,

diesen Bildern, die ins 18. Jahrhundert hinüberleiten und den Franzosen des Dixhuitième so eigenartig wesensverwandt erscheinen.

Durch Moyaert, der über Lastman des Cornelisz' Schüler, und durch Grebber, der des Goltzius' Schüler war, ist der Stil der Haarlemer Akademie dem Berchem übermittelt worden. Der Figurenstil, der im Schilderboek van Manders als die „Hohe Kunst" gepriesen wurde, gegen den alle anderen Darstellungsmöglichkeiten, wie Porträt, nur eine Kunst zweiten Ranges bedeutete.

Ist so die Herkunft von Berchems Gestalten leicht abzulesen aus den Werken der Künstler, in deren Nachfolge er aufwuchs, so lassen sich im Landschaftlichen alle Einflüsse, Eindrücke und Anregungen auf einen Nenner bringen: Elsheimer. Er ist der Ahnherr fast aller holländischen Landschaftsmaler des 17. Jahrhunderts. Er hat die national-holländische Richtung ebenso beeinflußt wie die italienisch-arkadische. Als Elsheimer 1610 starb, ließ Goudt in Utrecht seine Stiche nach ihm erscheinen, und kaum waren zehn Jahre vergangen, als fast alle holländischen Maler etwas von ihm übernommen hatten, sei es Kompositionsschema, die Farbigkeit, die Lichtverteilung oder das Motivische. Elsheimer hat die übernommenen niederländischen und italienischen Traditionen zu einem selbständigen Typ entwickelt. Formal und inhaltlich geht er eigene Wege.

Das Neue, das er in die Landschaftskomposition gebracht hat, ist die Überwindung des alten, horizontalen Tiefenschichten-Schemas, holländischer und flämischer Herkunft. Elsheimer zieht zwei Diagonalen durch das Bild und läßt Vordergrund und Himmel als zwei spitze Winkel verlaufen. Die Holländer aber wandeln das ab, lassen nur die obere Diagonale bestehen und schaffen sich einen horizontalen Vordergrundstreifen, eine Kompositionsform, die bei Berchem unendlich oft wiederkehrt[3]).

Durch Elsheimer kam eine Welle venezianischer Farbenfreudigkeit nach dem Norden. Er macht Giorgiones Farbenwunder wieder lebendig und läßt wie die Bassani und Tintoretto das Phänomen des Lichts, aus künstlichen Quellen kommend, in Schatten und Dunkelheit hineinstrahlen.

Wieder durch Moyaert und Grebber, die Lastmans Schüler waren, ferner durch Goyen über Goudt-Buytewegh, durch Poussin und Claude Lorrain, die unter Elsheimers Einfluß standen, ist seine Kunst dem Berchem vermittelt worden. Oft finden wir Anklänge an die Frankenthaler Schule in Berchems Bildern, altes heimatliches Erbgut, aber gleichsam purifiziert durch Elsheimers Formgestaltung und Lichtgebung.

Auch inhaltlich hatte Elsheimer auf neue Wege gewiesen. Statt der herkömmlichen Historienmalerei gab er Genreartiges und Landschaftliches in Zusammenwirkung, und dieses ganz neu, fiel besonders in Holland auf empfänglichen Boden. Die kirchliche Ära war vorbei, die holländische Demokratie hatte freiere Sitten geschaffen. Wenn auch der religiöse Geist des

Calvinismus ein enger war, so bestand doch darin ein Fortschritt, daß nun die weltlichen Wissenschaften von den geistlichen gelöst waren. In Haarlem war das Zentrum des Humanismus. Van Mander hat Ovids Metamorphosen übersetzt, Goltzius bringt sie zum ersten Male zur Darstellung. Es ist kein Zufall, daß gerade Berchem die neuen Themen wie z. B. Vertumnus und Pomona, Io und Argus behandelt. Aus Fontainebleau wurde Sannazaros Arcadia mitgebracht und Jean Cousins Livre de Fortune. Mythologische Geschehnisse werden novellistisch verwertet, bukolische Darstellungen vom sentimentalen Naturempfinden eines Theocrit und Virgil beeinflußt. Die Utrechter illustrieren in Schloß Honsholredyk „Il pastor fido" von Guarini. Cats verbindet antike Bukolik mit holländischer Naturschwärmerei. Durch die Bibelübersetzung erschlossen sich tausend neue, ins Genrehafte zu übertragende Motive aus dem Alten und Neuen Testament.

So schaute das Erbe aus, das Berchem antrat. Wie er es verarbeitet hat, was er an neuen Eindrücken empfangen, was er als Eigenes dazu gegeben hat, soll die folgende Untersuchung ergeben.

LEBENSGESCHICHTE

NICOLAES Berchem wurde am 1. 10. 1620 in Haarlem auf den Namen Claes getauft. Houbraken berichtet, daß sein Vater Pieter Claesz van Haarlem war, der zuerst Fische malte und dann ein Stillebenmaler der Tafelfreuden wurde. Das Dunkel, das über seinem Namen schwebt, ist noch nicht gelüftet. Wir wissen nicht, warum er sich Berghem, dann Berchem und vorübergehend Berrighem nannte. Wie Claude Lorrain, verlieh auch ihm die Legende einen Fürstensitz. „Des Meisters eigenes Schloß" wurde Schloß Bentheim in Westfalen genannt. Die Wirklichkeit aber war weniger romantisch. Wir wissen von Pieter Claesz, daß er Hofmaler des Fürsten Bentheim in Burgsteinfurt war[4]) und daß sein Name lange Zeit unbekannt blieb. Erst kürzlich ist es gelungen, ihn mit dem Monogrammisten P. C. zu identifizieren[5]).

Es wird überliefert, daß Pieter Claesz wegen religiöser Wirren aus den Niederlanden floh, und daß die Familie ursprünglich aus Berghem im Brabantischen kommt. Diese Annahme hat viel Wahrscheinlichkeit für sich. Nicolaes Berchem wäre dann Flame von Abstammung. Die ganze Lebhaftigkeit seines Temperaments wäre damit zu erklären, das Bewegliche und Diesseitsfreudige. Wer sein Bildnis sieht, wird in der Annahme bestärkt werden; die große, scharf geschnittene Nase, die dunklen Augen, der weiche, sinnliche Mund sind so ganz und gar nicht holländisch.

Bei Berchems Lebensbeschreibung sind wir auf Houbraken angewiesen. Wahrheit und Dichtung fließen ineinander. Houbraken ist 1660 geboren, und als er anfing zu schreiben, lebte Nicolaes Berchem längst nicht mehr. So mag manches, was er berichtet, auf unsicherer Überlieferung beruhen. Dagegen ist sein kritisches Urteil in des Künstlers Wertung gut. Zum großen Teil nimmt er de Bies Forschungsresultate in sein Buch auf[6]), das eine Fortsetzung von van Manders Schilderboek sein sollte. Jedenfalls gibt er Anhaltspunkte, und diese, benutzt mit den spärlichen archivalischen Nachrichten, mit den datierten Bildern und stilkritischen Erwägungen, vermögen doch eine Vorstellung zu geben.

Houbraken nennt fünf Lehrer, bei denen Berchem zu seiner Ausbildung war. Da ist zuerst der Vater, der Stilleben malte. Mit leuchtenden Farben verband er liebevolle Ausführung des Einzelnen, hatte ausgesprochene Begabung für dekorativen Aufbau und ein feines Empfinden für Lichtprobleme. Ein gutes Erbteil für den Sohn. Die Stilleben aber mögen diesem langweilig geworden sein, in seinem reichen Oeuvre – man kennt fast 1000 Bilder – findet sich kein einziges. Das ist fast verwunderlich, denn man hat das Gefühl, daß er sonst alles ausprobieren mußte. Jedes Motiv reizte ihn zur Nachahmung.

Als ein anderer Lehrer wird von Houbraken Jan van Goyen genannt. Von dessen Einfluß ist aber in der Frühzeit nichts zu spüren, erst in späteren Jahren finden sich Zusammenhänge. Bedeutender war Moyaerts Einwirkung. Moyaert, in Italien stark von Elsheimer beeinflußt, wurde 1630 in die Amsterdamer Gilde aufgenommen und lehnt sich nun in seinen biblischen Szenen auffallend an Rembrandt an. Auch bei Pieter Grebber hat unser Künstler eine Lehrzeit durchgemacht. Die beiden anderen Lehrer, die Houbraken nennt, sind Jan Wils, Berchems späterer Schwiegervater und Jan Baptist Weenix. Jan Wils hat Berchem mit seinen italienischen Landschaftsbildern auf den Weg gewiesen, den er später vor allem gegangen ist. Die ersten Frühwerke sind ganz in dessen Stil gemalt. Umstritten ist die Schülerschaft zu Weenix. J. B. Weenix war Berchems Vetter und jünger als er, so daß von einem Schülerverhältnis in frühen Jahren nicht geredet werden kann. Als Berchem im sogenannten Weenixstil malte, war er 35 Jahre alt und hat seine Vorbilder, ebenso wie Weenix, im Süden geholt. Aber durch Weenix, mit dem er bei Moyaert zusammen war, kam er bestimmt nach Utrecht, und das war sehr entscheidend für seine Entwicklung[7]). Hat er die italienische Landschaft bei Jan Wils studiert, so zweifellos seine Hirten und Tiere bei Bloemaert. Interessante Vergleiche lassen sich ziehen mit Abrahams Skizzenbuch. Both, mit dem er später zusammen malt, lernt er wohl auch in Utrecht kennen.

Nur fünf Lehrer zählt Houbraken auf, aber zu ihnen kommen sicher noch manche andere. In vielen Ateliers mag Berchem gesessen haben, immer mit offenen Augen und wachen Sinnen, aus allem Anregung schöpfend. 1639 zieht der Bamboccio genannte Pieter van Laer nach Amsterdam. Seine Bilder mit südlichen Straßenszenen, mit der reichen italienischen Staffage, machten starken Eindruck auf die südlich orientierten Maler.

1642 tritt Berchem als Meister in die Haarlemer Lukasgilde ein. Dann geht er nach Italien. Da Houbraken nichts von einer solchen Reise erzählt, schloß man aus der Tatsache des Eintritts in die Gilde 1642, daß er von jetzt an in Haarlem geblieben sei. Trotzdem van Eynden angab[8]), das Haus, in dem Berchem gewohnt hat, gesehen zu haben, glaubten viele, er habe seine südlichen Motive Bildern und Skizzenbüchern anderer entnommen. Nun ist aus römischen Archivalien festgestellt, daß er sich vom Winter 1642–43 bis 1645 in Rom aufgehalten hat, und zwar gleichzeitig mit Jan Asselyn, Karel Dujardin und J. B. Weenix, letzterer war jedenfalls sein Fahrtgenosse auf der Hinreise[9]). Im Bruderschaftsbuch der Anima wird er nicht genannt, auch sonst nirgends erwähnt, weder bei Baldinucci, noch bei Sandrart, noch meines Wissens in Briefen. Sein Bentname ist nicht bekannt. 1645 kehrt er zurück und heiratet 1646 in Haarlem Catrijne Claesdr. de Groot; bald darauf in zweiter Ehe die Tochter des Jan Wils. Vielleicht war diese Heirat kein Glück für ihn. Berchems größter Fehler

ist seine Massenproduktion und die Tatsache, daß oft die Qualität unter der Quantität leidet. Houbraken erzählt, daß seine Frau sehr geldgierig war und ihn, den an sich schon Unermüdlichen, noch immer weiter zu malen antrieb. Seine Bilder wurden bezahlt, noch ehe sie fertig waren, die Frau nahm das Geld ein, und Berchem mußte bei seinen Schülern borgen, wenn er sich Zeichnungen und Stiche kaufen wollte, denn er war, wie alle Künstler damals, ein leidenschaftlicher Sammler[10]). Er brauchte die Anregung und nahm sie, wo er sie fand. Berchem ist in seiner Mannigfaltigkeit ein Spiegelbild der ganzen damaligen unruhigen Zeit, in der tausend Eindrücke sich kreuzten und mischten, noch begünstigt durch die vielen Stecherschulen, welche die Kenntnis der entstandenen Werke rasch verbreiteten.

Zehn Jahre schweigen die Archive über den Meister. Nach seiner ersten Heirat wird er urkundlich erst 1656 wieder in Haarlem erwähnt. Die Jahre, die dazwischen liegen, sind die wichtigsten für sein Künstlertum. Hier setzt die stilkritische Forschung ein. An Hand der datierten und der infolgedessen datierbaren Bilder läßt sich, auch äußerlich gesehen, sein Leben konstruieren. Für die Jahre 1653–1656 möchte ich, aus später zu erörternden Gründen, eine zweite Reise nach Italien annehmen, bis dahin ein Zusammenarbeiten mit heimischen Künstlern, die teils national-holländisch, wie Ruisdael, teils italienisch wie Both orientiert waren. Von 1656 an lebt Berchem wieder in Haarlem. 1660 ist er in Amsterdam Trauzeuge seines Schwagers, der Kaufmann Joan Wils aus Haarlem. Anfang der siebziger Jahre ist er wieder im Süden[11]), und 1677 siedelt er nach Amsterdam über.

Höhepunkt und Abstieg umschließen die zwanzig Haarlemer Jahre. Als noch der leuchtende Abglanz der ersten italienischen Reisen sein Schaffen beschwingte, als seine Bilder noch frisch und stark die Eindrücke des Erlebten wiedergaben, da war er selbst in eine künstlerische Höhe hineingewachsen, die seine Werke mit dem Besten wetteifern lassen konnten, was damals entstand. Als aber die Erinnerung anfängt zu verblassen, als der nordische Nebel und die Prosa des Alltags ihn umfangen, da senken sich auch auf seine Bilder die Schatten, sie verlieren ihre Leuchtkraft, das Bildganze wird gleichgültiger und konventioneller, die Komposition wird überladen, wenn er auch in der Zeichnung nie nachgelassen hat. Bald nach Vollendung seines fünfzigsten Lebensjahres hat er seinen Höhepunkt überschritten, und es wird Abend um ihn. Kein Leuchten entsteht aus sich selbst heraus. Ein Reflektor für die tausendfachen Anregungen, die das Leben ihm bot, erlischt allmählich sein Glanz, als diese Anregungen fehlen.

Berchem hatte ein liebenswürdiges Temperament; immer gefällig und entgegenkommend, soll er ein ausgesprochenes Talent zum Unterrichten gehabt haben, eine besondere Art, die Jugend anzueifern. Er arbeitete wie spielend, und schon seinen Zeitgenossen war es schwer, zu sagen, für welche

Art der Malerei seine Begabung am stärksten war, da ihm jedes Genre, in dem er sich versuchte, gelang.

Von 1677 an lebte er in Amsterdam als angesehener Bürger an der Lauriergracht. Er starb am 18. Februar 1683 und wurde in der Westerkerk in Amsterdam begraben.

Schon am 4. Mai 1683 verkaufte seine Witwe seine Bilder und die Gemälde anderer Meister für fl. 12000[12]). – Am Ende des Jahres, am 7. Dezember 1683, verkaufte sie seinen graphischen Nachlaß[13]).

Wir wissen nicht, ob Berchem Kinder hatte, aber Wurzbach berichtet von einem Maler Nicolas van Berglem aus Haarlem, der am 4. Januar 1672 in Paris auf dem protestantischen Kirchhof Saints-Pères begraben wurde. Sein Vetter, Gabriel van der Leeur (Maler) und Jakob Knyft (auch Maler) erklären, daß der Verstorbene 22 Jahre alt war. Demzufolge ist er 1650 geboren und höchstwahrscheinlich ein Sohn unseres Künstlers. Es paßt zu den Tendenzen des Vaters, wie auch zu den Zeittendenzen, daß der Sohn in Frankreich in die Lehre ging, denn in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts war in den Niederlanden an Spaniens Stelle die Vorherrschaft Frankreichs getreten, und viele niederländische Künstler waren in Paris beschäftigt. Eine Reise Berchems nach Frankreich würde sich in sein Künstlertum sehr wohl einfügen.

Noch ein Wort über Berchems Porträt. Im Prenten-Kabinett in Amsterdam befindet sich eine signierte Federzeichnung des Meisters. Sie stellt das Bildnis eines ungefähr 40jährigen Mannes dar, umrahmt von einer Kartouche mit Emblemen, die eines Admirals würdig wären. (Abb. 1.) Sie galt eine Zeitlang für Berchems Porträt, dann wurde diese Auffassung wieder verworfen, weil die Attribute und das Wappen nicht für den Maler paßten. Ich bin überzeugt, daß Porträt und Umrahmung nicht von einer Hand sind. Berchem hat die Kartouche gezeichnet mit dem Sternenwappen der Pauw, sie war sicher für ein Mitglied dieser Familie bestimmt. Das Porträt ist aus viel späterer Zeit und in einer Art laviert, wie es im 17. Jahrhundert nicht üblich war. Das Eigenartige aber ist, daß es doch Berchems Porträt ist, denn es stimmt überein mit sämtlichen bekannten Darstellungen des Meisters, die alle zurückgehen auf Fiquets Stich, von Sarri gezeichnet „tiré du Cabinet de Mr. le Comte de Tessin". (Abb. 2.) Der Graf Tessin war im 18. Jahrhundert schwedischer Gesandter in Paris und ein leidenschaftlicher Sammler Berchemscher Bilder.

Dagegen kann das Rembrandtsche Bild, aus der Sammlung Westminster, das vielfach den Namen Berchem trug, weil man wußte, daß Rembrandt mit Berchem bekannt war, und dieser ihn und seine Frau gemalt hat, nicht als ein Porträt unseres Künstlers angesehen werden. Es ist 1644 datiert und stellt einen etwa 50jährigen Mann dar. Es heißt jetzt „Le Doreur", weil man darin den Vergolder Rembrandts sehen will.

NICHTS Tastendes, Zufälliges haben wir vor uns. Stilweisend steht am Eingang zu des Künstlers Schaffen ein Hirtenbild in südlicher Landschaft und zeigt den Weg. Es ist das Werk eines Zwanzigjährigen. Als fertiges Ganzes muß er es gewertet haben, da er es voll bezeichnet und, 1640 datiert, in die Welt hinausgehen läßt[14]). Es ist bedeutungsvoll, daß sich Berchem damit schon vor Italien zur südlich-arkadischen Richtung bekennt. Das sind die Utrechter Einflüsse und die seines Lehrers Jan Wils.

Im Winter 1642 fährt er nach Rom. In sich selbst schon Synthese von Nord und Süd, als Niederländer in italienischer Schulung herangewachsen, findet er dort eine Kunst, getragen von antikem Formwillen, durchsetzt mit Ingredienzien niederländischen Schauens, französischer Ratio. Alle Kunst des 17. Jahrhunderts ist mit tausend Fäden untereinander verknüpft, jede Künstlererscheinung ist von vornherein kompliziert. Das ist der Boden, den der Zweiundzwanzigjährige betritt.

Ein Bild aus jener Zeit ist der 1643 datierte „Laban mit seinen Knechten" aus der Münchener Pinakothek. Viele Elemente sind hier vereinigt. Venezianisches Kompositionsschema von Elsheimer dem Norden übermittelt: Diagonale Teilung von Himmel und Erde. Als Vermittlung zwei schlanke Stämme, während Zweige verschlungen in den Horizont hineinwachsen. Tizian bringt diese Bäume zuerst, Poussin liebt sie über alles, und Pynacker kann nicht ohne sie sein. Ein dicker Turm dekoriert den Felsen, darunter ein Tor, das sich zu lichter Helle öffnet.

Meldolla durchbricht so die Felswand seiner großen Berliner Berglandschaft, Spranger die Höhle, in der sich Loth mit seinen Töchtern befindet, Poussin den Hintergrund zu seiner „Anbetung der ehernen Schlange".

Die schwere Toga, die Laban um den Leib gewickelt trägt, zeigt des Künstlers Herkunft aus der Romanistenschule in Moyaerts und Grebbers Werkstatt. So drapierten die Carracci. Die eine sanfte Kurve beschreibende, trotz Verschränkung linienhaft empfundene Gestalt des Laban, ist mit der großen Kuh zusammenkomponiert, an deren Kruppe die Kurve wieder abklingt. Der gegen den hellen Himmel gesetzte Oberkörper des Hirtenjungen ist venezianischem Bildaufbau entnommen, ebenso der im Bassano'schen Kontrapost kniende Schafscherer, der seine Fußsohle, wie es bei den Darstellungen des 16. Jahrhunderts oft üblich ist, dem Beschauer zukehrt.

Nicht weit von Laban steht Boas mit Ruth. (Amsterdam, Rijksmus.) Das Bild ist in den klaren, harten Farben der Frühzeit gemalt, die ganz unmittelbar gegeneinander gestellt sind und noch nichts ahnen lassen von den gebrochenen Tönen, vom Zusammenschmelz der späteren Zeit.

Noch einmal erscheint die Figur des Laban als Hippokrat, der den Demokrit besucht. Das Gemälde wird auch gedeutet als König Antiochus, der

sich von einem Augur den Ausgang des geplanten Kampfes weissagen läßt[15]). Der Vorgang wird an einen romantischen Waldweg verlegt, der szenische Aufbau erinnert an Elsheimer. Vor einer steilen Wand sitzt Demokrit und schreibt das Ergebnis seiner Beobachtungen eifrig auf. So überrascht ihn der Arzt mit seinem Begleiter, und auf dem gegenüberliegenden Hügel haben sich die Zuschauer eingefunden: ein Hörsaal unter freiem Himmel in amphitheatralischer Gruppierung.

Das Figürliche herrscht zu sehr, um irgendwie in die Landschaft eingebunden zu sein. Anthropozentrische Einstellung beschränkt sich darauf, kulissenhafte Hintergründe zu geben, in die sich der Kontur willig einordnet. Die Diagonale schafft keine Raumtiefe, sondern ist lediglich dekorativ.

Physiognomische Ähnlichkeit läßt vom Demokrit einen Blick auf das Petrusbild der Sammlung Stillwell in New York werfen. Dessen Datierung von 1644 gibt willkommene Anhaltspunkte. Es ist das lebensgroße Brustbild eines in dreiviertel Profil gewendeten Mannes, in gefalteten Händen die Schlüssel haltend. Dunkelgrünblauer Mantel und braune Jacke bilden das Komplement zu einem ungemein ausdrucksvoll gemalten Kopf. Trotz bäuerlicher Aufmachung feinfaltig vergeistigtes Gesicht, von einer Gloriole duftig und flockig gemalten Haares umgeben. Rotgoldener Schimmer, aufgelöst im grauen Silber des Bartes. Die braunen Lasurtöne sind pastos und kühn hingeworfen, nicht sorgfältig verrieben wie sonst so oft. Ein Bild, farblich wie zeichnerisch von überraschender Qualität. Man kann nur bedauern, daß die Bildnismalerei in Berchems Schaffen so ephemerer Natur war.

Chronologisch zwar später anzusetzen, aber im Zusammenhang doch hierher gehörend, sei noch die Petrus-Darstellung in Chicago erwähnt. Petrus neigt das Gesicht nach unten, so daß hellflutendes Licht den kahlen Kopf überströmt, in den krausen Barthaaren aufleuchtet, um dann, über den goldgelben Umschlagkragen herunterrieselnd, in den dunkelbräunlichen Tönen unten zu verebben. Tiefe, schattende Wülste auf der Stirn geben einen starken Akzent. Hintergrundbildend Felsen, in deren Ausbuchtungen braungoldenes Licht reflektiert. In Dunkel und Schatten fließt, wie bei Rembrandt, eine ganz große, starke Helligkeit. Ich möchte das Bild Ende der vierziger Jahre ansetzen, als nach der Rückkehr aus Italien heimische Kunst plötzlich ein offenes Auge bei unserem Künstler fand. Es ist die Zeit, wo er mit Ruisdael und Hobbema malt, wo seine Hirtenverkündigungsbilder Erinnerungen sind an Rembrandtsche Zeichnungen, wo ihn eine ihm sonst fremde Innerlichkeit beseelt.

1644 war unser Künstler besonders tätig. Von den zahlreichen in diesem Jahr entstandenen Bildern sei einer kleinen Landschaft gedacht, in der die Romantik einer in Trümmer zerfallenen italienischen Stadt wiedergegeben ist (Wien, Akademie). Arkadisches Motiv seiner Frühzeit, wie

Weenix es gibt im Ruinenfeld des Baseler Museums 1645. Von diesem aber unterscheidet es sich durch stärkere naturalistische Auffassung, und durch den viel selbständiger entwickelten Figurenstil, der bei Weenix noch ganz Bloemaertsche Note trägt. Romeyn mag später Anregung gerade aus diesem Bild geschöpft haben, Vergleiche lassen sich mit seinen Frühwerken ziehen. Da dieser aber nur 1650–51 in Rom nachweisbar ist, muß an einer gemeinsamen Reise der beiden Künstler, in den vierziger Jahren, wie sie früher angenommen wurde, gezweifelt werden.

Noch andere Frühbilder aus dieser Zeit besitzt u. a. die Akademie der Künste in Wien. Nicht nur die italienischen Motive sprechen dafür, auch die Tatsache, daß dieselben auf italienischer Leinwand gemalt sind. In eine, in sommerlichen Duft getauchte Landschaft, wo Wasser und Luft in perlmutterblauen Tönen schimmern, stellt Berchem Gestalten hinein, die wie farbig glasiertes Porzellan, uns mit ihren eckigen, scharf konturierten Hüten, ganz chinesisch-rokokohaft anmuten. Deutlich sehen wir hier die Anfänge zu seinem Figurenstil ureigenster Prägung, den wir bis weit ins 18. Jahrhundert hinein auf Tassen, Dosen und Büchschen der Rokokodamen wiederfinden.

Stilistisch und durch die Art der Signatur gehört auch in diese Periode die tanzende Hirtin aus der Eremitage. (Titelbild.) Wohl selten hat Berchem so glücklich komponiert. Hier sind wir mitten im 18. Jahrhundert, und es ist kein Zufall, daß gerade dieses Bild später so bekannt wurde durch Coulets Stich: „Le Rendez-vous à la Colonne". Wirkungsvoll ist hier der Gegensatz der geraden architektonischen Linien zu den für Berchem so charakteristischen, eigenwilligen, rhythmischen und kurzen Silhouettierungen, die von seinen Nachahmern nie erreicht wurden. Diese Hirten, die hier lieben, tanzen und musizieren „inmitten einer sonnendurchatmeten Erde" sind wirklich in Arkadien geboren.

Der erste Abschnitt im Leben des Künstlers ist nun vorüber. Aus der Fülle der damals entstandenen Bilder sind einige herausgegriffen worden, um an ihnen seine Entwicklung zu verfolgen. Blicken wir zurück auf die Jahre, die er in Italien verbrachte, so hat er wohl starke Eindrücke dort empfangen, ist aber in der Anfangszeit noch ganz befangen in den heimischen Überlieferungen. Er sieht den Süden noch durch das Medium der älteren niederländischen Italienfahrer. Er verwendet das venezianische Kompositionsschema in seinen Landschaften so, wie er es in den Ateliers seiner Lehrer gelernt hat. Die Figuren sind im Verhältnis zu ihrer Umgebung noch so groß, wie es die romanistisch-renaissancemäßige Einstellung verlangte. Sie sind großkurvig, flächenhaft-dekorativ gesehen und haben nichts von der plastischen Rundung, wie sie im derzeitigen barocken Italien im Figurenstil üblich war. Auch die Farben sind zuerst noch hart und kalt gegeneinandergestellt, rot, blau und gelb, diese traditionelle Trias, hebt

sich scharf heraus und verschmilzt noch nicht mit den braungoldenen Tönen der Landschaft wie bei Berchems späteren Bildern.

Das Jahr 1644 bringt auf einmal eine ganze Serie von verhältnismäßig kleinen Landschaftsbildern, in denen sich ein ausgesprochener Stilwandel bemerkbar macht. Sie sind gleichzeitig entstanden mit den ersten Campagna-Radierungen, denen bestimmt Studien nach der Natur zugrunde liegen. Wie Poussin und Claude Lorrain mag Berchem in Gesellschaft von Freunden Ausflüge gemacht haben, auch reitenderweise nach Tivoli, wie Sandart es einige Jahre früher von Pieter van Laer erzählt, um „Landschaften nach dem Leben zu mahlen". In den Gemälden von 1644 fangen auch die Figuren an gegen die Landschaft zurückzutreten. Allmählich wirkt das Licht und die Farbe auf ihn ein. Es findet sich schon eine wärmere Tonigkeit, eine größere Verschmelzung der Farben, ein erster schüchterner Versuch, am Abendhimmel Claude Lorrains Goldton einzufangen.

Aber alles ist nur ein Versuch, von einem Losgelöstsein von nordischen Überlieferungen kann noch nicht die Rede sein. Das zeigen auch die kommenden Jahre, wo er so stark wie noch nie heimischen Eindrücken sich hingibt. Erst nach einer Zeit der Reife, als er zum zweitenmal nach dem Süden fährt, erschließt sich ihm sein innerstes Wesen, findet er dort seinen eigenen Stil, der ihn hinaushebt über die unendliche Zahl der Italienfahrer.

RÜCKKEHR UND LEBEN IN HAARLEM

ALS Berchem 1645 nach Haarlem zurückkehrt, ist er 25 Jahre alt, er hat die übliche Studienreise nach Italien hinter sich und läßt sich als Meister in der Vaterstadt nieder. Ein Jahr darauf heiratet er. Typischer Werdegang eines in herkömmlichen Traditionen aufgewachsenen jungen Künstlers jener Zeit in den Niederlanden. Eigenartigerweise scheinen die im Süden empfangenen Eindrücke bald etwas zu verblassen, und es kommt jetzt eine Epoche in des Meisters Leben, wo er zwar südliche Motive nicht ganz aufgibt, sie aber doch stark mit heimischen Elementen durchsetzt. Es ist, als habe er plötzlich ein offenes Auge für nordische Schönheit bekommen, für die Wälder seiner Heimat, ein romantisches Naturempfinden, das erst in viel späteren Jahren bei ihm wiederkehrt. Auch wird jetzt in seinen Bildern ein erwachender Sinn für Raumprobleme bemerkbar, sicher angeregt durch die Studien im Freien in der Campagna.

Die Landschaft mit den beiden Hirtinnen des Antwerpener Museums, 1645 datiert, aber zweifellos schon in der Heimat entstanden, zeigt deutlich den Übergang. (Abb. 3.) Die diagonale Teilung ist im Hochformat gegeben, vor der verschwimmenden Ferne eines in südliche Farben getauchten Himmels baut sich dunkel und fest ein schattiger Waldesrand auf. Neu ist der Wille zur Raumtiefe, der Horizont wird heruntergesetzt. Stämme, wie Ruisdael sie malt, füllen die rechte Seite, lassen ihre Kronen vom oberen Bildrand überschneiden und neigen einen breiten Ast dachbildend über die Landschaft. Ein Bild der Wende, südliche Berge mit nordischen Tannen.

In demselben Jahre erhielt Berchem den Auftrag, Schloß Heemstede für seinen Besitzer Adriaen Pauw zu malen. Adriaen Pauw war einer der mächtigsten und reichsten Männer der Niederlande, einer der sechs Delegierten beim Westfälischen Frieden, vertrat er die Provinz Holland. Terborch hat sein Porträt festgehalten auf dem Bild des Rathaussaales zu Münster (London N. G.). Es ist ein Beweis für Berchems Ansehen, daß er diesen Auftrag bekam. Leider ist das Pauw'sche Familienarchiv im Jahre 1700 ein Raub der Flammen geworden, sonst wären sicher noch andere Beziehungen zwischen Adriaen und unserem Meister urkundlich festzustellen gewesen. Das Bild mit der Allegorie auf den Westfälischen Frieden (in Lemberg) war vielleicht im Auftrag Pauws gemalt. Berchem hat die Vorder- und Rückseite des Schlosses festgehalten. (Abb. 4 u. 5.) Das Schloß mit seinem malerischen Wassergraben ist in vedutenhafter Treue wiedergegeben und mit großem Gleichgewicht in der Verteilung von Farbwerten über die Bildfläche. Es fehlt nicht die belebende Staffage, ohne die man sich Berchems Bilder nicht denken kann, und über Bäume hinweg, die in der dünnlasierenden Technik eines van Goyen gemalt sind, verliert sich seitlich der Blick in weite Wiesen.

Zeigt sich hier Goyenscher Einfluß, so läßt die flache baumreiche Landschaft der Sgl. Leembruggen an einen Salomon Ruisdael denken, mit ihren wenig hervortretenden Farben und dem breiten Fluß mit der Fähre. Auch Jakob Ruisdael, der Neffe und Schüler des Salomon, stand in Beziehung zu Berchem. Vielleicht waren die fast gleichalterigen Haarlemer sogar Freunde. Berchems früher Zeichenstil ist oft schwer von dem des Jakob zu unterscheiden. Auf vielen seiner Bilder finden wir Ruisdaelsche Bäume und die für jenen so charakteristischen Baumstämme. 1646 staffiert Berchem Ruisdaels Landschaft der Hamburger Kunsthalle, 1650 und 1653 die beiden Bilder des Rijksmuseums, 1656 malt er mit ihm zusammen in der Gegend des Schlosses Bentheim.

Diese Jahre der Verbundenheit mit heimischen Künstlern zeigen Berchem auch in Zusammenarbeit mit anderen. Allaert van Everdingen ist gerade aus Norwegen zurückgekommen. Seine Sturzbäche und Wasserfälle haben es nicht nur dem Jakob Ruisdael angetan, der sie in seinem Stil umformt, auch Berchem fügt sie seinem Formenschatz ein und malt dem Allaert gelegentlich die Staffage. Mit Jan Hackert malt er eine Hirschjagd, mit Weenix zusammen die berühmte „Berufung“[16]). Für Poelenburgh staffiert er unter anderem ein Gemälde in Schloß Herdringen, auch für Jan Wils, Joris Verhagen, Abraham Verboom manche Bilder.

Stellt man sich Berchem nach seiner Rückkehr aus Italien im Kreis seiner ganz nordisch orientierten jungen Freunde vor, im Zentrum der holländischen Landschaftsmalerei Haarlem, selbst jung und unbegrenzt aufnahmefähig, in der Nähe der alten Wälder, in deren Schatten die Frankenthaler Künstler aufgewachsen waren, so nimmt es nicht wunder, wenn in den nun folgenden Werken auch ganz alte Motive aus jener Schule wieder anklingen, und Bilder entstehen, die an Coninxloo und Keirincks erinnern.

1646 datiert ist das kleine, auf Holz gemalte Bild des „Hieronymus im Walde“ aus Würzburg. Ein Waldinneres, das in Auffassung und Komposition an Paul Bril denken läßt.

Wie dort, sind es mächtige, knorrige Eichen, die oben ihre Zweige verflechten und noch ganz im Stil des 16. Jahrhunderts vom Bildrand abgeschnitten werden. In diesem echt niederdeutschen Wald, der durch die angedeuteten Berge nichts von seiner Eigenart verliert, sitzt der Heilige mit langgestreckten, hageren Gliedmaßen und liest in einem Buch. Der Löwe, ganz naturgetreu gegeben – vielleicht hat Berchem auch den Zirkus in Amsterdam gesehen, in dem Rembrandt seine Studien machte –, verbindet die Figur mit der sie umgebenden Landschaft. Das Buschwerk, die hohen Gräser und die großen, zwischen Felsgestein hervorwuchernden Blattpflanzen sind ganz stillebenhaft angeordnet, und das romantische Motiv der aufgerissenen Baumwurzel, die mit ihren bizarren Formen das Manieristenauge entzückt, kennen wir aus der Frankenthaler Schule, von

der es auch Elsheimer übernommen hatte. Das grüngoldene Laubwerk mit den hellen Lichtern auf den Stämmen, das mystische Halbdunkel des sonnendurchfluteten Waldes ist Ruisdaelsche Note. Der ganze Dunst eines heißen Sommertages liegt über dem Bild. Man glaubt die Bienen summen zu hören. Mit feinem, spitzem Pinsel ist das Laub gegeben, in feinsten Lasuren in den goldtonigen Himmel übergehend.

Mehrfach beschäftigt ihn die Gestalt des Hieronymus, am eigenartigsten auf dem Bild der Moltke-Sammlung in Kopenhagen. Es ist Nacht, der Heilige sitzt unter hohen Bäumen beim Schein einer Laterne und hört die Posaune des aus Wolken niederschwebenden Engels. Genau so läßt der phantasievolle Antonio Tempesta auf einer Radierung den heiligen Hieronymus aufhorchen, als die Trompetentöne erschallen. Unter den zahlreichen Blättern des Tempesta in Berchems Besitz hat sich sicher auch dieses befunden.

Einen verhältnismäßig breiten Raum nehmen in des Künstlers Schaffen die Winterlandschaften ein. Wie er den Zauber der verschiedenen Tageszeiten einfangen kann, so gelingt es ihm auch, den Wechsel der Jahreszeiten im Bilde festzuhalten. Graue, düstere Wintertage als Kontrast zu den leuchtenden Sommermorgen seiner italienischen Bilder. Bei seiner Vorliebe für bunte, lustige Staffage war es verlockend für ihn, das abwechslungsreiche Leben auf dem Eise zu schildern. Durch das Zufrieren der langen Kanäle ergeben sich hervorragend günstige Beförderungsgelegenheiten. Da werden Bierfässer gerollt, Reisigbündel geschleift, Warenballen werden auf Schlitten abtransportiert. Uralt ist denn auch das Motiv für die holländischen Maler. Man denkt an Averkamp, Aert van der Neer und andere mehr. Die Art, wie Berchem diese Landschaften komponiert, ist aber eine völlig andere. Nicht hintereinander liegende Gründe verwendet er hier, sondern die schräg ins Bild führende Diagonale, wie Asselyn vor ihm, an dessen Amsterdamer Winterbild er sich stark anlehnt. Berchems Eisbild des Rijksmuseums als Gegenstück zum Haarlemer 1647 gemalt, führt einen Festungswall weit ins Bild hinein, wo er sich im Dunkel des schneeerfüllten Wintertages verliert. Eine graue Wand schließt das Bild ab und wirkt noch undurchsichtiger durch den qualmenden Rauch eines Kalkofens, der auf fast sämtlichen Darstellungen dieser Art wiederkehrt. Schon die Venezianer verwandten mit Vorliebe solche Rauchschwaden in die Gegend verstreut, um perspektivisch Stationen für das Auge zu geben. Auch auf dem Haarlemer Bild ist die ganze Schwere eines Wintertages gegeben, wie er nur einsetzten kann in einem Land, wo die Luft so wasserdurchtränkt ist wie in Holland.

Eine alte Kopie des 1647 datierten Gemäldes „Der Drehorgelspieler" aus der Sammlung Cook in Richmond besitzt das Wallraf-Richartz-Museum in Köln. Die Entstehungszeit 1647 ist wichtig für die chronologische Ein-

ordnung ähnlicher Bilder. So ist in der Komposition stark damit verwandt die „Hirtenrast" im Metropolitan-Museum in New York, ein Bild von außerordentlicher Qualität. (Abb. 6.) Dieselbe diagonale Teilung. Das Schwergewicht der Komposition fällt auf die rechte Bildseite. Wie bei Elsheimer sitzt die Mutter mit dem Kind an einem Baum, neben ihr der Teniers-Watteauhaft gezeichnete Hirt in halbgedrehter Rückenansicht an einem Baumstamm lehnend. Bewußt sind kalte und warme Farben gegeneinander gestellt und als Vermittlung das grüngoldene Laub der Bäume. Die Wirkung des mit weißen Wolken durchzogenen graublauen Himmels wird jäh durchbrochen durch die rotbraune Kuh, die, querstehend, farblich wie auch kompositionell einen Konzentrationspunkt bildet. Von da aus geht der Strom der warmen Farben weiter über das gebrochene Weiß der Ziegen, über das gelbe Tuch und die rote Jacke der Frau, ansteigend zum goldgelbbräunlichen Gewand des Hirten, noch einmal aufleuchtend im sonnenbeglänzten Moos, um sich im Dunkel des Waldes zu verlieren.

Die Landschaft mit den pflügenden Bauern, der Sammlung Huldschinsky in Berlin, ist ebenfalls Ende der vierziger Jahre anzusetzen. Ein voller Baumschlag nimmt den ganzen Mittelgrund ein. Die schweren Stämme und dickverknorpelten Äste erinnern an das Würzburger Bild, aber die romantische Note fällt fort. Hier ist die Landschaft um ihrer selbst willen da. Auf etwas erhöhtem Feld, das, höchst eigenartig für den Künstler, wie eine niedrige Kulisse spitzwinkelig ins Bild hineingeschoben ist, steht ein Bauer neben seinem mit zwei Pferden bespannten Pflug. Das Bild atmet die ganze Morgenkühle eines schönen Spätsommertages. Schräg fallen die Sonnenstrahlen ein, zittern durch den Wald, spielen auf den Stämmen und zaubern rosa-rot-lila irisierend bunte Flecken auf dem kleinen Wassertümpel hervor. Dieser luminaristische Kolorismus, ein künstlerisches Problem jener Tage, beschäftigt Berchem sehr oft. Vom bläulichweißen Schimmel wird reflektierendes Licht zurückgeworfen. Im Vordergrund eigenartig gemalte Schafe, die wir auf Romeyns Frühbildern sehen, und eine große Blattpflanze mit goldig umsäumten Rändern, wie Withoos sie malt.

Das Dresdener Bild mit Hirtin und Vieh, wo in lichtem Abendglanz schlanke Bäumchen sich im stillen Wasser spiegeln und tiefer Abendfriede sich auf die Landschaft senkt, möchte ich auch in die Reihe der Bilder einordnen, die Ende der vierziger Jahre entstanden sind. Hier ist Berchem fern von Italien, fern von den tausend bunten Eindrücken, die der Tag bringt. Es wird ihm oft der Vorwurf gemacht, daß er nicht schöpferisch sei; in diesem Maße aber rezeptiv sein, bedeutet auch Künstlertum. Mögen die Spiegelungen im Wasser Cuypscher Art sein, die Bäume an Both anklingen, der Goldton Claudescher Kunst entnommen sein, diese stille Wiese gehört zum Besten, was damals in dieser Art gemalt wurde.

Was all diesen Bildern der ersten Haarlemer Epoche eigen, ist die starke naturalistische Einstellung gegenüber den früher entstandenen Werken. Hier sind nicht Atelierstudien Voraussetzung, sondern Aufzeichnung vor der Natur, und zwar in ganz anderem Ausmaße als beim Aufenthalt in Italien, wo gelegentlich ein einzelnes Motiv aus der Campagna im Skizzenbuch festgehalten wurde. Die Staffage wird jetzt auffallend ruhiger eingesetzt als auf den italienischen Bildern. Es sind hier nordische Menschen, die ihrer Beschäftigung nachgehen, nicht gestikulierende Südländer. Die Komposition wird durch den Willen zur Raumwiedergabe beherrscht, es ist plötzlich eine dritte Dimension da. Die Körper kleben nicht mehr wie Silhouetten auf einer Tapete, es ist Luft vor und zwischen den Dingen. Statt der starken gegeneinander abgegrenzten Lokalfarben, wie wir sie z. B. vom Boasbild her kennen, ist oft ein duftiger, grausilberner Perlmutterschimmer über das Ganze gebreitet, aus dem dann und wann Farben aufleuchten.

Ein innerstes Gefühl aber zieht Berchem immer wieder zum Süden. So sehen wir ihn in jenen Jahren der Freundschaft mit Ruisdael auch wieder in Verbindung mit Utrecht, mit Jan Both, vielleicht durch Vermittlung des Weenix. Houbraken erzählt von einer Preisaufgabe des Bürgermeisters Hulk aus Dordrecht für Berchem und Both, die so zufriedenstellend gelöst wurde, daß beide Künstler den Preis von 800 Gulden erhielten [17]).

Auch mit Flanderns Kunst sollte Berchem in Berührung kommen. Sein erstes datiertes Bild mythologischen Inhalts ist von 1648 „Die Kindheit des Jupiter" (Maur. Huis), ein Motiv aus Ovids Metamorphosen. Der Typus des Bildes ist ausgesprochen flämisch. Wir wissen, daß Jordaens dies Thema ausgiebig behandelt hat, ebenso wie Poussin wird er die Darstellungen auf den römischen Reliefs gekannt haben.

Der heitere Schwung der Flamen, ihre starke Phantasiebegabung im Gegensatz zum nüchternen Holland, die Farbenfreudigkeit, der Sinn für das Festlich-Dekorative mußte bei unserem Künstler verwandte Saiten erklingen lassen. Seine starke Aufnahmefähigkeit fand hier unbegrenzte Nahrung. Hatte selbst das katholisch gebliebene Utrecht, nach der Trennung der beiden Niederlande, eine offene Tür behalten für alle Einflüsse aus dem Süden, so blieb vor allem Flandern in dauernder Verbindung mit Italien, während das auf sich selbst gestellte Holland sich immer mehr abschloß und in sich selbst konzentrierte.

Ende der vierziger Jahre malte Jordaens im Huis ten Bosch. Nicht nur Pieter Grebber hat dort mitgearbeitet, auch Berchems Vater Pieter Claesz [18]). Da ist es denn nicht überraschend, wenn sich der Sohn zu dieser Zeit oft im Haag aufhielt, zudem auch Adriaen Pauw dort residierte. Zeichnung und Komposition des Haager Jupiterbildes sind Jordaensschem Einfluß zuzuschreiben, nur passen die harten, ungebrochenen Töne, das kalte Blau des Mantels, die feinverriebenen Farben, nach Art der Poelen-

burghschule, schlecht zu den starken, tiefen Farben des Flamen. Erneute Verbindung mit Utrecht mag die Ursache sein zu diesem Rückschlag ins Akademische.

Die Datierung 1649 der „Europa" Allegorie in der Eremitage (Abb. 8) wird angezweifelt. Ich halte sie für vollkommen richtig. Nicht nur, daß Europa und die Nymphe des Haager Bildes von 1648 ein und dieselbe Person ist, die Größe des Formats, das Kolorit, die Farbentechnik und der stark flämische Einschlag sprechen für diese Zeit. Die Überfülle der Figuren auf dem Bild hat Berchem von Jordaens übernommen, die reich bewegten Umrißlinien, den ganzen ornamental-dekorativen Aufbau. Nichts mehr von räumlichem Sehen, reliefmäßig in einer Zone wird die Darstellung gegeben. Es ist einer der vielen Beweise dafür, wie stark Berchem unter den Einfluß eines anderen Künstlers geraten kann, denn es ist jetzt die Zeit, wo Jordaens seinen früheren plastischen Stil aufgibt und anfängt, die Fläche zu füllen.

In diesen vorwiegend zeichnerischen Stil der mythologischen Bilder Ende der vierziger Jahre mit den hart abgegrenzten Konturen und den starksprechenden Lokalfarben möchte ich auch das undatierte Bild der Braunschweiger Gal. „Vertumnus und Pomona" einordnen. Ebenfalls den Ovidschen Metamorphosen entstammend, war dieses Thema damals sehr beliebt durch die Möglichkeit der Gegenüberstellung junger blühender Schönheit mit der Häßlichkeit einer verfallenen Alten. Geradezu typisch für den italienischen Naturalismus, von Baldinucci ausdrücklich hervorgehoben. Caravaggio verwendet das Motiv häufig, Caroselli in der Allegorie der Vanitas. Aber noch älter als das scheint Vertumnus in Braunschweig Erinnerungen zu wecken an Tizians Eierverkäuferin auf Marias Tempelgang. Im Gegensatz zur Europa und Jupiterbild sind hier manieristische Einflüsse zu spüren, wohl über Utrecht, wo Caravaggio- und Manieristentendenzen sich kreuzen, in den bei aller Fülle doch sehr langgestreckten Gliedern der Pomona, ihren Löckchen und in den oben so spitz zulaufenden Fingern des Vertumnus. Die knitterigen, auf Reflexe berechneten Gewandfalten des Mantels sind ähnlich angeordnet wie die der Europa und sprechen auch für eine chronologische Übereinstimmung. Pomonas Attribut, ein Früchtestilleben in der Art des Vaters, Pieter Claesz, zeigt, was auch der Sohn auf diesem Gebiete hätte leisten können.

Ständen wir nicht auf einem durch Datierungen sicheren Boden bei der Serie der Hirtenverkündigungsbilder des Berchem, so würde es uns nicht in den Sinn kommen, sie in diese Zeit zu setzen, weil hier wieder ganz andere Einflüsse maßgebend sind.

Die Hirtenverkündigung der Dresdener Galerie (Abb. 7) ist 1649 datiert. Ganz genrehaft-rokoko faßt Berchem das Motiv auf. Der vor lieblichem Schreck halb umsinkende, halb kniende Hirt könnte von Baroccio

sein, fast der Dresdener Anbetung entnommen. Wir wissen, daß der Meister mit Vorliebe Stiche nach Baroccio sammelte, und wenn eine Linie führt vom Manierismus des Baroccio zum Rokoko des 18. Jahrhunderts, dann hat Berchem sie mit sicherem Instinkt erfaßt.

In phantastisch gewundenem Faltenkleid, wellig umsäumt, kniet der Engel auf einem Wolkenkissen, das wie ein dicker Wattebausch an Correggios Wolken der Kuppel von Parma denken läßt. Ein kleines Meisterstück in der Gegenüberstellung von warmen und kalten Farben, symbolisch den Bildinhalt ausdrückend. Wie ein Strahl bricht von oben das goldene Licht herein, den Engel überflutend und sich in den unteren Bildecken fangend, in den roten Gewändern der Hirten. Die schneeverhangene graue Wolkenwand dagegen gibt in voller Eindringlichkeit die Schwere der kalten Winternacht wieder, in der das Heil verkündet wird.

Das gleiche Motiv, etwas abgewandelt, ebenfalls 1649 datiert, besitzt die Eremitage, wohin es aus Malmaison gelangt war. In ganz großes Format übersetzt, erscheint der Engel in einer weiten, hügeligen Landschaft, umringt von Scharen kleiner Engel, deren helle Lichterscheinung an Rembrandt denken läßt. Rembrandt beschäftigt sich gerade in diesen Jahren mehrfach mit dem Thema der Hirtenverkündigung, die Handzeichnung der Hamburger Kunsthalle von 1648 war unserem Maler sicher bekannt. Im Kunsthandel befinden sich über dieses Motiv noch mehrere Studien von Berchem.

1648 wird der Westfälische Friede unterzeichnet, die Unabhängigkeit der Niederlande erklärt. Zur Verherrlichung dieser Ereignisse malt Berchem das in Lemberg befindliche Bild, vielleicht im Auftrage des Adriaen Pauw. Er bezeichnet es feierlich „C. Berchem A. D. 1650". Auch für diese Darstellung kann man das Vorbild im Huis ten Bosch suchen. (Jordaens „Die Zeit vernichtet die Verleumdung".) Berchem läßt den Friedensengel auf einer Weltkugel stehen und mit dem rechten Fuß die Stelle berühren, wo die Niederlande eingezeichnet sind; mit langem Speer vernichtet er die in den Abgrund stürzenden Kriegsfurien. Schwebende Putti halten das Spruchband „Deucht verwint Kracht", Tugend überwindet Kraft.

Um die Jahrhundertmitte verwendet Berchem wieder vorwiegend italienische Motive in seinen Landschaften. Anscheinend ist er nun wieder ganz in den Kreis der italienisch-arkadischen Künstler gekommen, vielleicht durch Both, der, 10 Jahre älter als er, lange in Italien war und vollkommen im Banne Claude Lorrains stand, wohl auch durch seine in diesem Jahre erfolgte zweite Heirat (wir kennen das Datum nicht) mit der Tochter seines früheren Lehrers Jan Wils, der dieser Richtung angehörte. Immer wieder beschäftigt ihn in der Komposition das Raumproblem. Deutlich ist er bestrebt, Perspektive zu geben, aber er sieht nicht die Unendlichkeit, wie Claude Lorrain und auch Goyen sie geschaut haben, er staffelt immer aufs

neue, wenn auch nicht mehr mit den primitiven Mitteln der Versatzkulissen, sondern mit Licht- und Schattenzonen. Hier liegt ihm das Niederländertum tief im Blute. Farblich gesehen, fangen seine Bilder jetzt an, in jenen rötlichbraunen Gesamtton überzugehen, den wir vor allem bei Jan Both finden und aus dem sich leuchtend einzelne Farbflecke abheben, vorwiegend rot, gelb und blau. Auch in den Bildern dieser Zeit fehlt niemals der Akzent auf einem hellschimmernden Weiß, hervorgerufen durch einen Schimmel, durch eine Kuh oder durch das weiße Gewand einer Frau. Wouvermann ist für jeden Laien an seinem Schimmel erkennbar, und doch ist diese Eigenart bei ihm, der sieben Jahre jünger als Berchem ist, nichts Besonderes, sondern etwas auch für unseres Meisters Kunst ganz Charakteristisches.

In diesem Zusammenhang sei mit ein paar Worten der Einzeltierdarstellungen gedacht. Die Liebe zu den Tieren und die Freude, sie im Bilde festzuhalten, begleiten unseren Meister durchs ganze Leben. Die Gemälde sind schwer zu datieren, auf demjenigen der Sammlung Pick in Dresden (Abb. 9) hat er die Tierstudien fortlaufend datiert, von 1654 bis 1671. In der Sammlung des Earl of Warwick in Warwick Castle befindet sich ein 1650 gemalter lebensgroßer Kuhkopf. Am schönsten sind seine Pferdedarstellungen. In der Kopenhagener Galerie steht in einer großen Landschaft ein getigerter Schimmel (Abb. 10) und blickt den Beschauer mit den großen, edlen Augen an, die wir heute nur noch bei den Pferden der Spanischen Reitschule wiederfinden. Das Gegenstück, ein steigender Schimmel, ist im gleichen Museum. Wir kennen von Poussin im Museum Chantilly eine ganz ähnliche Studie, nach der Antike gezeichnet; sie mag unserem Künstler Anregung gewesen sein.

DIE WAHRSCHEINLICHKEIT EINER ZWEITEN ITALIENISCHEN REISE

NUR wenig äußere Daten sind uns aus dem Leben des Nicolaes Berchem überliefert. Von 1646–1656 wird sein Name urkundlich nirgends erwähnt. Dafür sprechen in diesen Jahren seine Werke eine um so beredtere Sprache. Von seiner Rückkehr aus Italien an haben wir ihn begleitet an der Hand seiner Bilder. Wir sahen seine Freundschaft mit den alten Jugend- und Studiengenossen, seine plötzlich auftretenden Beziehungen zu Jordaens im Huis ten Bosch, die erneuten Anknüpfungen an den Utrechter Manierismus, sein Zusammenarbeiten mit Jan Both. Es war uns ein lieber Gedanke, daß er einen Augenblick lang den Flügelschlag von Rembrandts Genius gespürt.

Es ist nicht leicht, allein aus stilkritischen Erwägungen heraus, das Werk eines Künstlers chronologisch zu ordnen; zu viele, auch gegensätzlich gerichtete Momente, wirken auf die Persönlichkeit ein, die sich nur zu oft späterer Beurteilung entziehen, so daß es kaum möglich ist, eine gerade Entwicklungslinie zu verfolgen. Immerhin lassen sich bei einem Künstler wie Berchem, wo jede Anregung, die der Wind ihm zuweht, auf fruchtbaren Boden fällt, mit einiger Berechtigung Rückschlüsse von den Werken auf das äußere Leben ziehen.

Fast alle datierten Zeichnungen stammen aus den Jahren 1653–1655. Sie sind so reich an Zahl, so lebendig und geistvoll hingeworfen in ihren italienischen Motiven, so frisch und unmittelbar empfunden, daß nur ganz starke Eindrücke sie entstehen lassen konnten. Meinem Dafürhalten nach kommt nur ein erneuter Aufenthalt im Süden selbst in Betracht, nicht Anregungen aus Bildern und Skizzenbüchern anderer. Ebenso ist es mit den Gemälden, vor allem mit den plötzlich auftretenden Seehafenbildern. Diese gleichen sich so sehr in Aufbau, Farbe und Typen, daß ihre Entstehung wohl nur ein relativ kurzer Zeitraum umspannt. Zwei Datierungen sind vorhanden, 1654 und 1656, eine Einfügung ließe sich also ermöglichen. Ich möchte für diese Bilder mit den prunkvollen Palästen, den ins Meer führenden Marmortreppen, mit den reich geschmückten Gondeln und der zum Teil orientalischen Staffage einen Aufenthalt in Venedig annehmen, auch scheint mir die Entstehung dieser Werke kaum möglich ohne die Kenntnis von Veroneses Gemälden. Die Tradition nennt den Hafen von Genua, sie spricht bei diesen Bildern auch von „Weenix-Stil" des Meisters. Es ist kein Grund anzunehmen, daß Berchem, der den Weenix an tatsächlichem Können übertrifft, die Anregung zu diesen Gemälden nicht eigener Anschauung, sondern Weenix' Vermittlung zu verdanken haben soll, nur weil Houbraken jahrelang nach Berchems Tode zufällig nichts von dessen Reisen berichtet.

Man kann die Annahme der Italienfahrt in diesen Jahren auch noch anders stützen. Um die Jahrhundertmitte waren die wirtschaftlichen Verhältnisse in Holland sehr schlecht, der Staatsschatz durch den Krieg erschöpft. Es wird berichtet[19]), daß 1653 in Amsterdam über 3000 Häuser leerstanden, daß die Gewerbe stockten und das Gras auf den Straßen wuchs. Rembrandts finanzieller Zusammenbruch wurde hierdurch verursacht; es ist nicht unwahrscheinlich, daß der leichtbewegliche Berchem damals für einige Zeit nach dem Süden ging.

1653 malt er eines seiner besten Bilder, die Landschaft mit dem See von Celano. Das ist Italien, das sind die Abruzzen, wenn Wolken die Bergesgipfel umhüllen und Hirten in Schafspelzen, vom See heraufkommend, im Morgennebel ihre Herden in die Berge treiben. Und Italien ist es auch, wenn Berchem im folgenden Jahr auf dem Bild der Wallace Collection eine weite Hügellandschaft ausbreitet, wenn er auf sonniger Wiese entschleierte Nymphen die Kindheit des Jupiter behüten läßt. Das ist nicht mehr Jordaenssches Format, die Gestalten sind klein, und zierlich fügen sie sich der Landschaft ein, die manieristischen Löckchen der Nymphe im windverwehten Gewand könnten aus Giulio Carpiones Meeresallegorien sein.

Diese Tendenz zum Zusammenschmelzen von Landschaft und Figuren wird jetzt auf vielen Bildern bemerkbar, und damit zusammenhängend ein Länger- und Schlankerwerden der Körperformen, was auf einen erneuten Einfluß des italienischen Manierismus schließen läßt, und immer häufiger werden jetzt jene für ihn so typischen eckig-spitzigen Konturierungen, die ins 18. Jahrhundert hinüberweisen.

Die Berglandschaft der Sammlung Six im Rijksmuseum zeigt deutlich diesen Willen zum Feinerwerden und zur Streckung der Körpersilhouetten in dem Hirten, der sich lang und schlank gegen die quergestellte Kuh des Vordergrundes lehnt.

Pflanzenüberwuchertes, abgebröckeltes Gemäuer wird auf einem Bilde des Kunsthandels (Abb. 11), wie bei der Schweriner Ruinenlandschaft, durch hereinflutende Sonnenstrahlen in Licht- und Schattenzonen geteilt. Das ganz manieristisch gegebene Hirtenpaar scheint seine Ahnen bei Parmigianino und seine Nachkommen bei Watteau zu haben. Hier wie dort die Proportion von Kopf zu Körper 1 : 8, beim Hirten vielleicht sogar 1 : 9. Durch abwechselnd helle und dunkle Hintergrundstreifen wird versucht, Fernsicht zu geben.

Berchems glücklichste Schöpfungen entstehen immer dann, wenn er das wiedergibt, was ihn am meisten fesselt: ein sorgloses Leben im Sonnenschein. Ein starker, lebensfroher Sinn und ein harmonisches Naturell muß ihm zu eigen gewesen sein, um die Natur in ihren wechselvollen Erscheinungen zugleich so lebenswahr und voll von Stimmungszauber wiedergeben zu können. Die Landschaft der Dulwich Gall. mit dem großen, von einer

Cäsarenbüste geschmückten römischen Brunnen, ist sicher auch in diesen Jahren auf italienischen Boden entstanden. Im 18. Jahrhundert von Dequevauvillers als „Le Midi" gestochen, gehört sie zu den bekanntesten Bildern unseres Meisters. Man glaubt den seltsam herben Duft der sonnendurchglühten Macchia auf diesem Bild zu spüren, den heißen Stein des Brunnens, um den sich in vollkommenstem Gleichgewicht die Komposition gliedert. Auch über den Bergen liegt Mittagsdunst und verschmilzt blausilbern in flimmernder Ferne mit der Unendlichkeit des Himmels.

In diesen Jahren hat es ihm erneut der Zauber der Campagna angetan, dieser „himmlischen Wüstenei", wie Wilhelm von Humboldt sie nennt. Damals entstanden das Münchener Bild mit den antiken Ruinenfragmenten, die Landschaft mit dem Relief des sprengenden Reiters, wie es noch einmal auf einer späten Radierung von 1680 (B. 1) wiederkehrt. Auf dem Gemälde der Sammlung Six steht über einem Brunnen Neptun mit seinen Wasserrosen. Diese pilastergeschmückten Reliefs finden wir oft in dieser Zeit. Vielleicht war Berchem in Rom mit Cassiano dal Pozzo bekannt, dem großen Archäologen, der sich von allen neu aufgefundenen Antiken Zeichnungen machen ließ. Wir wissen, daß er mit Poussin befreundet war, und daß auch Pietro Testa für ihn arbeitete. Berchem muß Testa gekannt haben, denn auf dessen Zeichnungen finden wir die gleichen schlanken Hirtengestalten mit dem großen Schlapphut und den langen Stäben.

Auch G. B. Castiglione hat Landvolk inmitten alter Säulenfragmente dargestellt (H. Z. mit Buntstift und Lavierungen Berlin K. K.). Wie auf Berchems Münchener Bild, reitet eine Frau auf einem Schimmel und streckt den rechten Arm aus. In der Hamburger Zeichnung „Musikunterricht" sitzt ein Jüngling in Berchemscher Hirtenpose (Berchem B. 49) mit denselben langen Gliedern, und auch das schlafende Mädchen könnte von ihm sein. Nach älteren holländischen Berichten hat unser Künstler eine Studienzeit bei G. B. Castiglione verbracht. Die Parallelen, die sich bei beiden Malern finden, sprechen dafür. Auch hier wäre eine Quelle zu suchen für Bassanos Einfluß auf Berchems kontrapostisch kniende Vordergrundfiguren, die wir fast auf jedem Bilde des Castiglione finden.

In dieser Zeit sehen wir unseren Künstler in reicher Tätigkeit auf einem bisher ganz ungewohnten Gebiet. Von den Schäferidyllen der Wiesen und Wälder führt er uns mitten ins Getriebe einer großen Hafenstadt, statt romantisch umsponnener Ruinen gibt er prunkvolle Paläste und Säulenhallen, statt lyrischer Weltabgeschiedenheit lautes, pulsierendes Leben. Wie auf einer Theaterbühne stehen die Menschen vor uns, man glaubt jeden Augenblick ein Shakespearesches Stück beginnen zu sehen.

Meist steht auf erhöhtem, gepflastertem Platz ein skulpturen geschmückter Brunnen. Kaufleute mit Warenballen, Neger und Zigeuner, Bauern mit Gemüsekörben lagern in bunter Abwechslung auf durchsonnten Stufen.

Dazwischen promenieren Kavaliere mit Gitarren, schöne Frauen unter leuchtenden Sonnenschirmen; dazu ein Gewimmel von Äffchen, Papageien und Pfauen, die ihr blaues Gefieder bewundern. Im Hintergrund Galeeren und Segelschiffe, ganz versteckt zuweilen ein Ausblick aufs Meer. Gewiß hat Berchem, genau wie Wyk und Weenix, seine Vorbilder aus dem Süden geholt; da ist Poussin, Tassi und Claude Lorrain, Caravaggio und Elsheimer, aber das, was ihn unterscheidet, das was frappiert auf diesen Gemälden, das ist die stark rokokohafte Wirkung dieser ganz manieristisch gegebenen Figuren. Schlank, spitz und preziös stehen sie vor hohen Kulissen und nehmen so die dekorative Grazie eines kommenden Jahrhunderts vorweg.

Die Dresdener G. G. besitzt den „Empfang des Mohren". Wie bei Claude Lorrain dreifacher Lichteinfall von der Seite her, es sammelt sich auf den Hauptpersonen und nimmt nach der Tiefe zu ab. Teppichartig ist der Vordergrund dekoriert, wohl ist versucht worden, Ferne zu geben, aber hinter der großen, einem Ornamentstich Vianens entnommenen Vase ist keine Luft mehr, und die Figuren auf dem Balkon rechts oben gehören schon gar nicht mehr dazu. Rokokohaft ist das Gewand der jungen Frau zu Panniers gerafft, rote Schleifchen sind darüber ausgestreut. Sie sind die große Mode jener Tage, in Molières „Precieuses Ridicules" wird selbst Perdrigeon, ihr Verfertiger, erwähnt. Der leuchtende Glanz des Atlasgewandes könnte mit Terborch wetteifern, und der lächelnde Lautenspieler ist Caravaggioscher Prägung. In dem frischen, rosigen, von grauen Löckchen umgebenen Gesicht der hinter dem Mohren sitzenden Frau, ist Boucher vorweggenommen. Außerordentlich glücklich ist die Komposition des Bildes, bei aller Vielheit eine streng rhythmischer Aufbau, bei aller Farbenfreudigkeit eine warme, goldbraune Tonigkeit.

Ein anderes Seehafenbild besaß die Galerie Six in Amsterdam, gewöhnlich Othello und Desdemona genannt. Auch inhaltlich Parallelen mit Dresden; Begrüßung einer jungen Frau durch einen Mohren; statt des gelben hier ein blaues Übergewand, aber derselbe schimmernde Atlas. Das runde, lockenumrahmte Gesichtchen der blonden Frau mit den großen, dunklen Augen, finden wir auf der Hirschjagd der Sammlung Rothschild wieder und auf dem Hafenbild der Wallace Collection. Auf hohem Sockel ragt eine Venusstatue mit kleinem Kopf und spitz zulaufenden Fingern und Fußspitzen in den Himmel. Auch hier ein streng durchgeführter Bildaufbau, zu vertikaler und horizontaler Architekturgliederung kommen Diagonale bildende Wolken. Über das Inhaltliche des Bildes herrschen Meinungsverschiedenheiten. Six (Oud Holland 37) deutet es als Pharao, der Sara holen läßt und sieht darin das Gegenstück zum Genfer Bild: König Abimelech gibt Sara an Abraham zurück. (Abb. 12.) Hofstede dagegen hält die beiden Genfer Bilder für Pendants, vor allem der gleichen Masse wegen. Gewisse Ähnlichkeiten sind allerdings vorhanden zwischen dem Sixschen

und dem Genfer Abimelech Bild. Das Kompositionsschema ist ziemlich das gleiche, sogar die schrägen, schwarzen Wolken wiederholen sich; derselbe junge Mohr, prächtig geschmückt, geleitet die Frau.

Der „Verlorene Sohn unter den Weibern" ist das Thema für das andere Bild in Genf. (Abb. 13.) Das Motiv stammt aus Venedig und ist vor allem durch Martin de Vos in den Niederlanden verbreitet worden, immer mit erotischem Einschlag. Der Hintergrund ist fast ganz geschlossen durch eine reichgegliederte Säulenkulisse, die Veronese'schen Bildern entnommen, hier in bunter Vielfältigkeit ausgeschmückt ist. Auch in der Wiedergabe des Vorgangs zeigt sich eine geradezu an Jan Steen anklingende Freude am Genrehaften; das Trinkgelage erinnert an dessen „Hochzeit zu Cana" trotz der italienischen Aufmachung [20]).

Ein anderes in diese Zeit gehörendes Bild ist die schöne Landschaft mit Rebekka und Eliezer am Brunnen. (Abb. 16.)

In dem reizvollen Bild des Jakob, der von Engeln geleitet über das Gebirge zieht (Abb. 14), verbindet Berchem die Anmut seiner Gestaltungsweise, in der Art wie er den langen Zug von Menschen und Tieren auf die Bildfläche verteilt, mit den Erinnerungen aus der Moyaert-Lastman-Schule, wo gerade dieses Thema gern zur Darstellung gebracht wurde.

Das Leben und Treiben vor Palästen am Meeresstrand in all seiner bunten Abwechslung liegt Berchem. In dieser Epoche scheint er seine Hirtinnen vergessen zu haben. Er kann sich nicht genug tun in Darstellungen dieser Art, mehr als zwanzig sind uns bekannt. Im Museum zu Rouen ist es eine elegante Gesellschaft, die sich an einem schönen Sommertag im Schatten eines Palastes zum Musizieren verabredet hat. Hier scheint unser Künstler den horror vacui zu haben, kaum eine Rose kann noch zur Erde fallen, vom Meer ist nichts zu sehen, und in dem mit Skulpturen so überreich geschmückten Brunnen soll Franz Floris noch übertroffen werden. In der Figurenanordnung dieser Bilder steht Berchem im schroffen Gegensatz zu Claude, der seine Personen an die Seite drängt, um in der Mitte einen Weitblick zu schaffen.

Zwei sehr ähnliche Hafendarstellungen besitzen die Wallace Collection in London und die Hamburger Kunsthalle. Die alte Bezeichnung: Hafen von Genua, könnte durch das Kastell und die sich am Meer hinziehende Hügelkette der Riviera Levante gerechtfertigt sein. Das Londoner Bild (Abb. 15) wirkt besser durch das am rechten Bildrand stehende Gebäude, denn diese Kompositionen brauchen eine vertikale Rahmung. Farblich ist das Bild von großem Reiz. Es ist ganz in Sonnengold getaucht, das von oben herunterflutet, um dann in den kalten grauen Tönen unten abzuklingen. Leuchtender Farbfleck im roten Schirm der Frau, den Berchem sehr liebt und nirgends unterläßt anzubringen. Er ist indischen Ursprungs, schon Lastman verwendet ihn, denn 1602 wurde die ostindische Kompanie ge-

gründet. Zu Akbars Thronzermoniell gehörte der Schirm, den zwei Kammerherren über ihn halten mußten als Schutz gegen die Sonne (ind. Miniatur, Berlin, Museum für Völkerkunde).

Es ist reizvoll, in diesem Zusammenhang einen Blick auf Berchems vielgestaltige und reichgeschmückte Brunnen dieser Bilder zu werfen, die er so wirkungsvoll als Dekorationsstücke verwendet. Mit Reminiszenzen an die um 1600 in der flämischen Schule sehr beliebten figurenreichen Brunnen verbindet er die Anregungen, die er in Italien empfangen hat. Roms Fontänen lernt er durch Stiche kennen[21]), und als er dorthin kommt, sieht er Berninis Schöpfungen, von denen ganz Rom spricht. Auf der Piazza di Spagna verwendet Bernini ein Motiv aus dem Garten der Villa d'Este, einen Obelisk in einem Nachen stehend. Auf einem Seehafenbild Berchems kehrt dieses Motiv wieder. Die Acqua Acetosa an der Porta del Popolo, der Narziß des Borghesebrunnens, der delphinreitende Neptun kehren in leichter Umwandlung auf zahlreichen Darstellungen Berchems wieder. Auf einem Jagdbild (Sammlung Fischer, Luzern) steigt aus mittelalterlichem Brunnenkasten ein feingeschwungener Schaft empor, um eine getriebene Barockschale zu tragen, in deren Mitte ein Delphin aus schlankem Kelch quellendes Wasser überströmen läßt.

DIE RADIERUNGEN

BERCHEM ist als Graphiker ebenso bekannt wie als Maler. Die Nachwelt hat seine Radierungen sogar höher eingeschätzt als seine Gemälde. Das nimmt nicht wunder, wenn man bedenkt, daß fast alle Radierungen, die wir kennen, aus den vierziger und fünfziger Jahren stammen, also aus einer Zeit, die für den Künstler einen Höhepunkt in malerischem, zeichnerischem und kompositionellen Könnem bedeutet.

Die Graphik ist im Oeuvre des Berchem ein interessantes Moment, denn hier wirken sich zwei Faktoren aus, die in den Gemälden nicht in gleicher Weise deutlich werden. Die radierten Blätter sind von einer bei ihm sonst kaum erreichten malerischen Wirkung. Zugleich ist in ihnen das räumliche Element stark betont.

Im 17. Jahrhundert war in Holland hauptsächlich die Radierung und im Gegensatz zur flämischen Schule weniger der Stich das beliebteste Mittel zur Hervorbringung malerischer Wirkung. Schon Breenbergh und Bronckhorst ätzten ihre zarten und sonnigen Darstellungen römischer Ruinenlandschaften, Both ging auf diesen Wegen; in der Heimat schufen Rembrandt und Ostade neue Möglichkeiten auf dem Gebiet der Technik.

Berchem geht seinen eigenen Weg, er hat eine für ihn ganz typische Art ausgebildet. Mit der Radiernadel arbeitet er leicht und fein wie mit der Feder, er versteht es, durch Licht- und Schattenbildung seinen Bildern den farbigen Duft eines Gemäldes zu geben. Mit dieser plastischen Modellierung durch Licht und Schatten geht Hand in Hand eine größere Räumlichkeit, die nur durch die Technik erzielt wird. Deutlich ist das zu sehen bei den Radierungen, die Visscher und Danckerts nach Berchem ätzten, wo das lineare Element wieder stark hervortritt.

Bartsch zählt rund 56 Radierungen auf. Die frühesten sind eine numerierte Folge von Weidebildern mit dem Titelblatt von 1644, also aus der Zeit der ersten beglaubigten römischen Reise. Es sind Serien von Kühen, Hammeln, Ziegen und Schafen, beginnend mit einem Frontispiz: Cahier à l'homme, cahier à la femme. Auf diesen Titelblättern kann man die Entwicklung des Figurenstils von Berchems Hirten verfolgen, 1644 noch ein Mädchen in breiter Gestalt mit Schöpfschwengel auf den Schultern, ein Bloemaertscher Strohhut, das Gesicht der echt holländischen „Trien" beschattend, und in den fünfziger Jahren Jünglinge, deren Grazie kaum von Watteaus Pinsel erreicht wird, und die später Tischbein zu seiner glänzendsten Leistung angeregt haben. Die Tiere selbst sind in der Art Laers gegen den hellen Himmel gestellt. Mit feinen Umrißlinien ist der Kontur gegeben, in immer engerer, kreuzweisen Strichelung die Schatten vertieft. Meist ist der Vordergrund dunkel gehalten, die Pflanzen und Gräser fein ausgeführt, um gegen die Ferne in immer lichteren Abstufungen zu einer hellen, klaren

Weite zu gelangen. Wenn man diese radierten Tierbilder Berchems mit denen Potters vergleicht, oder mit den etwas kleinlichen und harten Darstellungen des J. H. Roos, so kann man fast von manieristischen Tierbildern sprechen, so sehr unterscheiden sie sich im Rhythmus der Strichführung und in ihrem ornamentalen Linienduktus von Potters braven Haustieren.

Zu den Weidebildern kommen die Hirtenbilder aus der Campagna. Trotzdem sie, wie alle Schöpfungen Berchems, sorgfältig komponiert sind, wirken sie wie Momentaufnahmen. Das bekannteste Blatt dieser Folge ist der „Reiter mit dem Dudelsackpfeifer" (B. 4), wegen seiner schimmernden Helle der „Diamant" genannt. Samttief stehen die Schattengegen den leuchtenden Glanz, der die Gestalten umfließt. Es ist die Poesie des Lichtes, die hier verkörpert wird. In dichter Durchkreuzung sind die Strichlagen der dunklen Partien des Vordergrundes gegeben, immer zarter und durchsichtiger wird es nach der Ferne zu, wo ein feingehauchter, welliger Kontur Hügelketten am Horizont andeutet. Wie in tausend Facetten geschliffen, leuchtet der Wald auf, von Sonnenlicht zersplissen. Ein ganz luminaristisch empfundenes Bild.

In derselben Technik gearbeitet ist der „Flötespielende Hirt". (B. 6.) Sommer ist's und Mittag, auf sonniger Wiese am Waldesrand. Auch hier starker Akzent in den lichtdurchsetzten Blätterkronen. Das Licht modelliert die mit festen Silhouetten umrissenen Gestalten und hebt sie heraus aus dem feinen Gestrichel der Blätter und Gräser; dadurch ist das künstlerische Problem ein ganz malerisches. Diese Radierung wurde lange Zeit dem Karel Dujardin zugeschrieben und mit Nr. 51 in seinem Oeuvre bezeichnet. Dujardin hat aber nie so unvermittelte Übergänge von Licht und Schatten.

1652 datiert ist der auf einem steinernen Brunnen sitzende Hirt mit dem spindeltragenden Mädchen. (B. 8.) Eine großer Reichtum in der Farbigkeit und kräftige Tiefe in den Schatten heben die Körper plastisch heraus. Das Motiv ist so häufig wie kein anderes unseres Künstlers im 18. Jahrhundert als Vorlage benutzt worden.

In Technik und Komposition besonders glücklich sind die drei großen Kühe in einer bis in die Ferne hin fein ausgeführten Landschaft. (B. 3.) Berchems Freude an der Linie tritt hier deutlich zutage, wenn er mit seinen eckigen, in kurzen Rhythmen schwingenden, Linien konturiert und die Gelenke betont. Durchsichtige Schatten lassen das Spiel des Lichtes zart und duftig erscheinen. Die Wolken und die Umrisse der Berge sind mit der kalten Nadel gezeichnet. Stillebenhaft sind vorn Holzstämme und Blattpflanzen wiedergegeben, das Laub der Bäume sternchenförmig flockig, wie bei den gleichzeitigen Handzeichnungen, in feinster Abstufung der Töne.

Ein interessanter und bei Bartsch nicht aufgeführter Kupferstich befindet sich im Amsterdamer Kabinett[22]): „Artemisia empfängt die Aschenurne ihres Mannes". Die Kunsthalle in Bremen besitzt eine Federzeichnung Pieter Lastmans: „Sophonisbe empfängt den Giftbecher". Mit ganz kleinen Variationen hat Berchem nach dieser Zeichnung gestochen; vielleicht während seiner Lehrzeit bei Grebber, der Lastmans Schüler war.

DIE ZEICHNUNGEN

DAS Verständnis für Berchems Kunst wäre nicht vollständig ohne Kenntnis seiner Zeichnungen. Sie allein würden genügen, seinen Namen der Vergessenheit zu entreißen. Um so merkwürdiger ist es, daß sie wenig bekannt sind. Seine Farbe läßt ihn in der Spätzeit im Stich, die Komposition ist am Ende seines Lebens nicht immer ganz glücklich, aber in der Zeichnung hat er stets sein Bestes gegeben.

Schon das 18. Jahrhundert rühmt seinen festen, sicheren Strich, die geistreich geführte Linie. Er sieht die Natur, aber er nimmt die Kunst aus ihr heraus, er nimmt das Liniengefüge, wie es sich seinem Schönheitsgefühl darbietet, und projiziert es auf das Papier. Alles ist überlegt und durchdacht bei ihm, und doch wirken seine Zeichnungen wie Ausschnitte aus der Natur. Ein starkes Formgefühl ist ihm eigen, und dazu kommt ein treues Formengedächtnis. Er hat vor der Natur gezeichnet. Wir wissen, daß Tassi, Sandrart und Claude Lorrain in die Campagna zogen und dort Studien „dal vero" machten. Zweifellos hat Berchem dies auch getan, es können aber nur Impressionen und Skizzen gewesen sein, die er mit nach Hause nahm. Die ausgeführten Zeichnungen sind sicher, ebenso wie die Gemälde, im Atelier entstanden. Er mußte die Form, die er sah, fest seinem Gedächtnis eingeprägt haben, um sie mit so spielender Sicherheit wiederzugeben.

Wir kennen von ihm Skizzen, Entwürfe für Bilder und fertig ausgeführte Zeichnungen für den Stich. Es gibt keine Technik, die er nicht versucht hat, er nimmt den Silberstift, Kohle und Kreide, Buntstift und den Rötel, er benutzt die Feder mit und ohne Lavierung, er malt Aquarelle und erzielt mit Bister und Deckweiß, mit dieser Gouachetechnik die Wirkung kleiner Gemälde. Er zeichnet auf glattem, auf körnigem Papier, auf weißem und buntem, er hat oft mit dieser, von den Venezianern zuerst eingeführten Art hübsche Effekte hervorgebracht, z. B. bei einer Hirtenfigur, die er mit schwarzer und in weißer Kreide auf blaues Papier zeichnete. Wir besitzen eine unendliche Menge von Blättern, die unter seinem Namen gehen. Es ist nicht leicht, Spreu vom Weizen zu sondern, weil diese Zeichnungen bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts außerordentlich gesucht waren und bewußt nachgeahmt wurden.

Bei Berchems Frühstil bewegt man sich auf sicherem Boden durch die Zeichnungen zu den Campagna-Radierungen von 1644. Für die später in Haarlem entstandenen Blätter aber hat man durch Datierungen keinerlei Anhaltspunkte, man kann sie nur durch stilistische und motivische Übereinstimmung mit datierten Gemälden einordnen. Die Rötelzeichnung des Teyler Museums muß gleichzeitig mit den 1647 gemalten Winterbildern entstanden sein. (Abb. 17.) Mit festen, sicheren Strichen gibt Berchem die Umrißlinien seiner an Goyen anklingenden Gestalten. Auch Goyen liebt

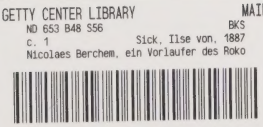
den Rötelstift und läßt einen ebenso dunkel gehaltenen kräftig schattierten Vordergrund stehen, um das jenseitige Ufer fern und dunstig erscheinen zu lassen. Die Hopfenernte des Amsterdamer Kabinetts gehört auch in diese Haarlemer Zeit.

Im Oeuvre des Meisters gibt es eine ganze Menge Baumstudien. Ich möchte die aus Hamburg, Berlin und Dresden in die Zeit setzen, als er 1645 von Italien zurückkommend, mit den Landschaftsmalern der holländischen Richtung in Verbindung steht. Die Zeichnungen dieser Zeit zeigen große Ähnlichkeit mit denen Jakob Ruisdaels. In dieser Epoche scheint mir auch die Landschaftszeichnung des Berliner Kabinetts mit der Baumgruppe am Waldesrand zu gehören. Drei Stämme schlingen sich umeinander und verflechten ihre Kronen zu einer flockigen, duftigen, bildbeschattenden Silhouette, die in ihrer eigenwilligen, girlandenartigen Handschrift fast japanisch anmutet. Damals zeichnete Berchem mit Vorliebe entlaubte Bäume, weil ihm das krause Gewirr der Verästelungen, die sich scharf gegen den Himmel abheben, sehr dekorativ erschien. Wie mit kleinen Sternchen übersät er die einzelnen Baumpartien, während er in späterer Zeit alles mehr abrundet und in weicherer Konturierung gibt.

Es ist auffallend, daß fast alle datierten Zeichnungen aus den Jahren 1653–1655 stammen. 1653 bringt teils Blätter mit rein holländischen, teils mit rein italienischen Motiven, 1654 und 1655 fast ausschließlich südliche Landschaften. Es liegt nahe, auch hierin einen Beweis zu sehen für eine damalige zweite Italienreise.

1653 fand die Seeschlacht von Catwijk statt zwischen den Holländern unter dem Admiral Tromp und den Engländern. Berchem gibt eine Darstellung derselben auf der 1653 datierten Zeichnung des Städelschen Institutes. Auch die Flachlandschaft mit den Vogelfängern aus dem British Museum ist 1653 datiert. Es ist, als habe man fast darauf gewartet, den Haarlemer Maler auch einmal in den Dünen zu finden, und wenn man dieses reizvolle Blatt betrachtet, kann man nur bedauern, daß er sich auf diesem Gebiet nicht weiter betätigt hat. Mit ganz wenig Mitteln der Technik gibt er hier die unendliche Weite und Monochromie einer solchen Dünenlandschaft wieder. Eine andere Landschaftszeichnung des Berliner Kabinetts ist ebenfalls 1653 entstanden. Auch hier dunkellavierter Vordergrund, silhouettenhaft sich abhebend gegen die helle, sonnenüberflutete Mitte. Zierlich geformt sind Staffage und Gräser, der reitende Hirte weist den Weg und bindet so die Landschaft zusammen. Grausilberne Töne geben schattende Weichheit in den Übergängen, und kaum faßbarer Hauch am Horizont zaubert unendlichen Raum in die Tiefe.

GETTY CENTER LIBRARY
MAIN
ND 653 B48 S56
BKS
c. 1
Sick, Ilse von, 1887
Nicolaes Berchem, ein Vorlaufer des Roko



3 3125 00228 0093